Tomasz GARBOL

KILKA CZYSTYCH TAKTÓW

Herbertowy Chrystus, Bóg współczujący z cierpieniem człowieka, nadaje ludzkiemu losowi nowe znaczenie, odsłaniając prawdę o wspólnocie cierpienia pomiędzy Bogiem i człowiekiem.

„Nie ma innej drogi do świata, jak tylko droga współczucia"[1] – to wyznanie, w *Modlitwie Pana Cogito – podróżnika* (*Raport z oblężonego Miasta*) stające się prośbą o rozumienie cierpienia innych, przypomina o całej galerii Herbertowych postaci i przedmiotów obdarzonych współczuciem z powodu ich losu przegranych, pokonanych, słabych i skrzywdzonych. Małżonkowie ginący w płomieniach wojennej pożogi (*Dwie krople*, *Struna światła*), skrzypce, które „są nagie" i „Płaczą ze wstydu i zimna" (*Skrzypce*, *Hermes, pies i gwiazda*), Marsjasz doznający okrucieństwa Apollina (*Apollo i Marsjasz*, *Studium przedmiotu*), upośledzony Minotaur uwięziony w labiryncie i zabity przez „zręcznego mordercę Tezeusza" (*Historia Minotaura*, *Pan Cogito*), Atlas, dla Herberta jeden z „poniżonych, wszystkich wyzutych z praw" (*Atlas*)[2] – to tylko niektóre figury galerii mieszczącej się w przestrzeni całej twórczości Herberta, nie tylko poetyckiej, ale i prozatorskiej[3]. Źródła Herbertowej postawy współczucia, otwartości na to, co słabe, odnajdujemy blisko tych obszarów poetyckiej wrażliwości, które rodzą wierność wartościom podstawowym. Tę bliskość tworzy duchowa przestrzeń, w której afirmacja wartości dokonuje się niejednokrotnie w obronie słabych, a opowiedzenie się po stronie pokonanych i przegranych staje się zarazem wyznaniem wiary w to, co najważniejsze. Tak dzieje się w *Przesłaniu Pana Cogito* (*Pan Cogito*). Gilgamesz, Hektor, Roland to przecież p o k o n a n i obrońcy „królestwa bez kresu", bohaterowie p r z e g r a n e j walki w obronie wartości dla nich najcenniejszych. Podobnie jest w *Przemianach Liwiusza* (*Elegia na odejście*) – poczucie bycia członkiem podbitego narodu skłania do współczucia dla pokonanych przez Rzym ludów: „skłonni byliśmy wzruszać się klęską / Samnitów Gallów czy Etrusków".

---

[1] Z. H e r b e r t, *Labirynt nad morzem*, „Twórczość" 1973, nr 2, s. 40.

[2] Zob. „Rzeczpospolita" z 19-20 VII 1997.

[3] W niniejszym artykule korzystam z następujących wydań poezji Z. Herberta: *Struna światła*, Wrocław 1994; *Hermes, pies i gwiazda*, Wrocław 1997; *Studium przedmiotu*, Wrocław 1997; *Napis*, Wrocław 1999; *Pan Cogito*, Wrocław 1994; *Raport z oblężonego Miasta i inne wiersze*, Wrocław 1992; *Elegia na odejście*, Wrocław 1992; *Epilog burzy*, Wrocław 1998.

WIERNOŚĆ BEZWARUNKOWA

Pan Cogito czyni wyznanie na temat wyobraźni w wierszu *Pan Cogito i wyobraźnia* (*Raport*...) mówiąc, że „chciał z niej uczynić / narzędzie współczucia", a dalej stwierdza, że wyobraźnia „przebiega precyzyjnie / od cierpienia do cierpienia". Współczucie dla tego, co słabe, skrzywdzone, poniżone, ale także drobne, niepozorne, mało zauważane, czasami staje się u Herberta afirmacją. Tak dzieje się w wierszu *Tarnina* (*Elegia*...). W kończących go słowach – „tak tarnino / kilka czystych taktów / to bardzo dużo / to wszystko" – słychać podziw dla postawy symbolizowanej przez tarninę. Trudno jednoznacznie tę postawę określić. Bogactwo metafor i porównań świadczy o trudności jej nazwania. Wśród licznych przywołanych w wierszu obrazów powtarza się motyw sprzeciwu – dwukrotnie pojawiająca się fraza „wbrew najgorszym przewidywaniom", wyrażenia: „wbrew instynktowi życia", „wbrew zegarom historii" i zwroty: „łamie zmowę ostrożnych", „mimo wszystko zaczynają". Tarnina jawi się jako znak sprzeciwu wobec zdrowego rozsądku, jako symbol życia wbrew „strategii przetrwania". W postawie odrzucenia zasad dyktowanych przez instynkt samozachowawczy jest szaleństwo, o którym wiersz mówi wprost: „o szaleństwo białych niewinnych kwiatów". Wydaje się, że pojawiający się w tej metaforze motyw niewinności, podobnie jak motyw szaleństwa, podpowiada sens całego utworu. Niewinność, czystość intencji, a także brak wyrachowania odnajdujemy właściwie we wszystkich postawach przywołanych w porównaniach: w postawie młodych ochotników ginących pierwszego dnia wojny, tak jak w postawie powstańców nie zrażających się najgorszymi przewidywaniami.

Niepozorna, bezbronna tarnina wystawia się na niebezpieczeństwo dlatego, że „ktoś jednak musi mieć odwagę / ktoś musi zacząć". Pozwala się skrzywdzić. Właśnie ten ostatni aspekt jej losu został w wierszu wyeksponowany. W dramatycznej apostrofie: „tak tarnino / parę taktów / w pustej sali / a potem potargane nuty / leżą wśród kałuż i rudych chwastów / by nikt nie wspominał" odnajdujemy obraz niewinności samotnie cierpiącej, znieważonej i skazanej na zapomnienie. Gdyby nie perspektywa, którą otwiera zakończenie, można by powiedzieć, parafrazując wcześniej wypowiedzianą w wierszu apostrofę: „o naiwności białych niewinnych kwiatów". Byłaby to jednak błędna konkluzja. Szaleństwo nie okazuje się tu naiwnością, ale heroizmem. Podobnie niewinności nie należy utożsamiać z łatwowiernością, ale z czystością, o której mowa w zakończeniu wiersza: „tak tarnino / kilka c z y s t y c h taktów / to bardzo dużo / to wszystko" (podkr. – T. G.).

Ostatni wers *Tarniny* to najwyższa moralna ocena postawy wierności „mimo wszystko", postawy, którą można by nazwać conradowską. Znamienna jest anegdota, którą zanotował Ford Madox Hueffer, współpracownik J. Conrada przy pisaniu dwu powieści. Pisząc zakończenie *Romance* wprowadził jako po-

wtarzający się motyw zdanie: „Losem człowieka jest cierpienie". Sam Conrad dopisał zaś: „lecz nie nieunikniona klęska albo bezwartościowa rozpacz, nie mająca kresu ale cierpienie jako znamię męstwa, kryjące we wnętrzu udręki nadzieję szczęścia jak klejnot oprawny w żelazo"[4]. Ten, kto wypowiada słowa: „tak tarnino / kilka czystych taktów / to bardzo dużo / to wszystko", pełne afirmacji dla mężnego przyjęcia cierpienia, zapewne zgodziłby się z tym sądem Conrada. Apostrofa „o szaleństwo białych niewinnych kwiatów" objawia przesłanie wiersza, prawdę o tym, iż „szaleństwo niewinności" prowadzi ku owemu „wszystko" – ku temu, co ostateczne: ku wierności istocie dobra, istocie życia, istocie bytu, ku wierności bezwarunkowej.

Wieloraka symbolika tarniny obejmuje znaczenie bliskie temu, które odnajdujemy w utworze Herberta. Jest ona obecna zwłaszcza w kulturze Dalekiego Wschodu. W Chinach kwiat tarniny symbolizuje wezwanie: „dotrzymaj obietnicy"[5], będąc jednocześnie symbolem integralności adepta konfucjanizmu[6]. Jeden z czternastowiecznych poetów tego kręgu kulturowego, Chong To-jen, jest autorem tekstu poetyckiego poświęconego tej roślinie: „You engraved jade to make a dress, / Drank ice to nurture your spirit. / Every year girdled with frost and snow, / You do not know the splendors of spring"[7]. Pokorna, okupiona cierpieniem, zadziwiająca szlachetnością wierność łączy wersy koreańskiego poety z utworem Herberta. Dodajmy, że przywoływany tu kontekst wydaje się usprawiedliwiony w wypadku kogoś, kto chińskich poetów uważał za „największych liryków literatury powszechnej"[8].

Taka wierność wydaje się postawą szczególnie bliską autorowi *Tarniny*. Można by powiedzieć, że jest dla niego wartością uniwersalną – o tyle, o ile stanowi sedno tak różnych wydarzeń, jak „gwiazdy poezji przedwcześnie zagasłe", jak „wycieczka szkolna zabrana przez lawinę", czy jak powstańcy rozpoczynający „mimo wszystko". Więcej, wierność taka jest w tej poezji ważnym punktem odniesienia w ocenie teraźniejszości i przeszłości, pomaga odnaleźć ciągłość pomiędzy nimi, ciągłość kultury. Jak się to dzieje? Przyjrzyjmy się dwóm wierszom, których bohaterami są osoby żyjące w epokach odległych o dwadzieścia pięć wieków: *Babcia* (*Epilog burzy*) i *Dlaczego klasycy* (*Napis*).

---

[4] Cyt. za: Z. N a j d e r, *O „filozofii" Conrada*, w: tenże, *Nad Conradem*, Warszawa 1965, s. 203.

[5] Por. M. L u r k e r, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, Kraków 1994, s. 239.

[6] Por. J. H a l l, *Leksykon symboli sztuki Wschodu i Zachodu*, Kraków 1997.

[7] *Anthology of Korean Literature. From Early Times to the Nineteenth Century*, red. i tłum. P. H. Lee, Honolulu 1981, s. 64.

[8] Zob. Z. H e r b e r t, *Spojrzenia Jana Czarnego*, „Twórczość" 1956, nr 5, s. 148.

CNOTA POWŚCIĄGLIWOŚCI

Już pierwsze słowa wiersza *Babcia* mają charakter żarliwego wyznania: „moja przenajświętsza babcia". Jest tak nie tylko ze względu na intymną więź - której istnienia możemy się domyślać - łączącą poetę z bohaterką utworu. Nawet bowiem nie wnikając w szczegóły biografii Herberta, odwołując się jedynie do tego, co mówi sam tekst, możemy zrozumieć obecność tonu podziwu, wyraźnie słyszalnego w pierwszym wersie.

Wnuk jest oczarowany osobą swojej babci. Wszystko, co się z nią wiąże, jest wyjątkowe: suknia ma niezliczoną ilość guzików, jej opowieści ogarniają wszechświat, a słuchając ich można powiedzieć: „wiem wszystko". Wszystkie te przymioty współtworzą jej niezwykłość, a sposób ich przywołania - słowami oznaczającymi pełnię - pozwala zrozumieć, dlaczego wnuk nazywa ją „przenajświętszą". Zarazem jednak tym, co tłumaczy użycie tego przymiotnika, jest nie tylko język pełnej afirmacji, ale i postawa babci, o której mówi sam wiersz - jej milczenie na temat masakry Armenii: „nic nie mówi / o masakrze / Armenii / masakrze Turków". Zbyt mało wiemy o rodzinie Herberta, by stwierdzić, czy „Maria z Bałabanów" osobiście doświadczyła tego, co historycy nazywają pierwszym w dziejach aktem ludobójstwa. Możemy natomiast przypuszczać, że akcja eksterminacyjna podjęta przez rząd turecki wobec ludności ormiańskiej w maju 1915 roku, jako zemsta za rzekome sprzyjanie Rosjanom na froncie kaukaskim (w czasie pierwszej wojny światowej)[9], stała się, choćby pośrednio, bolesnym przeżyciem dla Ormianki. Prawdopodobnie do tych właśnie przeżyć babci odwołuje się poeta nazywając ją „Marią Doświadczoną", a być może również przyrównując ją do orchidei, symbolu doskonałości[10]. Przemilczenie przez nią tragedii własnego narodu, powstrzymanie się od skargi, można postrzegać jako przejawy pogodzenia się z cierpieniem, emocjonalnej i duchowej doskonałości, która ujawnia się w umiejętności zachowania dystansu do własnych bolesnych doświadczeń. Można by bowiem powiedzieć, że jeśli Maria z Bałabanów „nic nie mówi / o masakrze / Armenii / masakrze Turków", to nie dlatego, że n i e m o ż e, nie potrafi, ale dlatego, że n i e c h c e. Herbert wyznaje przecież: „c h c e mi zaoszczędzić / kilku lat złudzenia" (podkr. - T. G.). Czy takie przeżywanie cierpienia nie czyni jej w oczach wnuka „przenajświętszą"? Nie tylko - ale również - ono.

Dystans do własnych doświadczeń, powściągliwość, powstrzymanie żalu, mądrość przemilczenia własnej krzywdy sprawiają, że postawa Herbertowej babci wydaje się podobna do zachowania Tucydydesa z wiersza *Dlaczego klasycy*. Ten ateński strateg został wygnany z miasta za to, że dowodzona przez niego flota nie zdołała obronić kolonii Amfipolis. Opisując ten epizod w dziele

[9] Por. M. Z a k r z e w s k a - D u b a s o w a, *Historia Armenii*, Wrocław 1990, s. 227-230.
[10] Zob. M. B r u c e - M i t f o r d, *Ilustrowana księga znaków i symboli*, Warszawa 1997.

Wojna peloponeska Tucydydes nie uskarża się jednak na niesprawiedliwość wyroku (chociaż nie ponosił winy, skoro mieszkańcy kolonii zdradzili Ateny), ale ogranicza się do zdania relacji z nieudanej wyprawy[11]: „Tucydydes mówi tylko / że miał siedem okrętów / była zima / i płynął szybko". Herbert przeciwstawia jego spokój, przemilczenie własnej krzywdy, przyjęcie wyroku, postawie „generałów ostatnich wojen", którzy „jeśli zdarzy się podobna afera / skomlą na kolanach przed potomnością / zachwalają swoje bohaterstwo / i niewinność // oskarżają podwładnych / zawistnych kolegów / nieprzyjazne wiatry".

Czy nie dostrzegamy bliskości postaw obydwu postaci, Marii z Bałabanów i Tucydydesa? Stosunkowo łatwo ją uchwycić w sferze zewnętrznej – w słownej powściągliwości. Zwraca uwagę podobieństwo fraz opisujących obydwoje bohaterów: babcia „nie zdradza mi tylko", „nic nie mówi"; Tucydydes „mówi tylko". Ta bliskość istnieje też jednak na głębszym poziomie. O czym bowiem świadczy to jakże wymowne milczenie?

Zygmunt Kubiak swoje uwagi o błogosławieństwie „ubogich w duchu" podsumował słowami: „Jeżeli pokora grecka jawi się nam nieraz jako coś odmiennego od pokory biblijnej, przyczyną jest być może to, że podczas gdy grecka tradycja wskazuje na ułomność człowieka (postarałem się to zdefiniować: «Jestem człowiekiem – cóż ja na to poradzę?»), tradycja biblijna mówi o jego skażeniu. Lecz jeśliby oba rodzaje pokory gdzieś głęboko łączyły się ze sobą, to może nie byłoby też, w owej głębi, przeciwieństwa między pojęciem ułomności i pojęciem skażenia?"[12]

Czy poezja Herberta nie okazuje się przestrzenią, w której „grecka" pokora Tucydydesa jawi się nam jako bliska biblijnej, ewangelicznej pokorze „Marii Doświadczonej"? Jeśli mówimy o pokorze biblijnej, mamy na myśli hebrajskie „anawah" (pokora), a zatem i ewangeliczne błogosławieństwo ubogich „anawim"[13]. Myślimy wtedy również – wspierani mądrością proroka Sofoniasza, splatającego pojęcie „ubogich" i „cichych" (por. Sof 2, 3; 3, 11-12) – o tych, którym Wulgata przeciwstawia „magniloqui" (wielomównych, gadatliwych): o „cichych", czyli również o tych, którzy są oszczędni w słowach, nie są gadatliwi. To, co sugeruje analiza języka, potwierdza też intuicja, która nie zaprzecza przecież bliskości znaczeniowej takich pojęć, jak: pokora, cichość, umiarkowanie, ubóstwo. Czy tej bliskości nie dostrzegamy i u Herberta?

Oczywiście postawy „Marii Doświadczonej" i Tucydydesa nie są w pełni tożsame. Mógłby ktoś zauważyć, że autor *Wojny peloponeskiej* ma w sobie więcej dumy niż pokory. Być może to prawda, ale na pewno nie jest to duma urażona, chora ani pyszna. Czym jest bowiem to, co za Kubiakiem nazywamy

---

[11] Por. T u k i d y d e s, *Wojna peloponeska*, Warszawa 1988, IV, 104-105.

[12] Z. K u b i a k, *Ubodzy w duchu*, „Więź" 1999, nr 8, s. 8.

[13] Por. hasło „Ubodzy", w: *Słownik teologii biblijnej*, red. X. Leon-Dufour, opr. bp K. Romaniuk, Poznań 1990, s. 998.

grecką pokorą? To pewien modus vivendi, opierający się na kilku prostych zasadach: nie rozdzierać szat, uznając pewną podstawową samotność człowieka i godząc się z nią; jak najmniej oczekiwać od innych, jak najmniej mieć pretensji do ludzi, a jak najwięcej wymagać od samego siebie; uwolnić się od lamentów nad własną niedolą[14]. Jak się wydaje, są to zasady bliskie postawie „Marii Doświadczonej".

Milczenie „Marii z Bałabanów" i Tucydydesa, jako znak ich „cichości", zostaje obdarzone podziwem, poetyckim „błogosławieństwem". W ich świadomej rezygnacji ze skoncentrowanego na sobie wielomówstwa, w milczącym przyjęciu wyroków losu, możemy zauważyć pokrewieństwo „greckiej" i „chrześcijańskiej" pokory, a może i więcej – „greckiej" pokory i biblijnej cichości, ewangelicznego ubóstwa.

Tym, co pozwala właśnie tak – w duchu biblijnym – opisać osobę i postawę babci, są pewne pozatekstowe dane. Halina Żebrowska, siostra poety, wspomina swoją babcię jako osobę „ogromnie dobrą", „orędowniczkę pokrzywdzonych". Od niej wiemy, że „Maria z Bałabanów" należała do trzeciego zakonu franciszkańskiego i „uwielbiała ideę franciszkańską". Codziennie chodziła do kościoła i zajmowała się wychowaniem religijnym wnuków. Katarzyna Herbert przypomina zaś, że babcia jej męża „dla biednych poświęcała czas i całą rentę po mężu; zabierała Zbyszka na swoje wyprawy po dzielnicach nędzy, do biednych szwaczek i ich rodzin, które mieszkały w suterenach". Żona poety uważa nawet, że to „właśnie babcia ukształtowała jego duchowość i niezwykłą wrażliwość"[15].

Posiadając tę wiedzę dobrze rozumiemy, dlaczego Herbert woła w wierszu: „moja przenajświętsza babcia". Co ważniejsze jednak, zyskujemy przekonanie, że – wskazując na rozumiane w duchu biblijnym cichość i ubóstwo jako duchowe źródła jej milczenia – podążamy za trafną intuicją. Pozwala nam tak sądzić zwłaszcza informacja o umiłowaniu przez babcię idei franciszkańskiej, której centrum stanowi przecież duch ubóstwa.

Pojęcia, którymi dają się opisać postawy Tucydydesa i „Marii Doświadczonej", wyrastają z różnych kultur i posiadają różne znaczenia. Zarazem jednak, kiedy przyglądamy się, jak kryjące się za nimi wartości urzeczywistniają się w osobach Herbertowych bohaterów, dostrzegamy wspólnotę obu postaw, bliskość obu stosunków do świata. Wspólnota ta posiada zresztą również aspekt estetyczny. Obydwa wiersze wskazują na związek owej milczącej pokory ze sztuką. W *Dlaczego klasycy* brak pokory, którego symbolem jest „dzbanek rozbity / mała rozbita dusza / z wielkim żalem nad sobą", okazuje się przyczyną

[14] Por. Z. K u b i a k, *Tradycja klasyczna*, w: tenże, *Przestrzeń dzieł wiecznych. Eseje o tradycji kultury śródziemnomorskiej*, Kraków 1993, s. 263.

[15] Zob. A. D z i u r d a, *Nie lubił opowiadać o Lwowie*, „Życie" z 28 VII 1999, dodatek poświęcony Herbertowi w pierwszą rocznicę śmierci.

artystycznej degradacji sprawiającej, że „to co po nas zostanie / będzie jak płacz kochanków / w małym brudnym hotelu / kiedy świtają tapety". W wierszu *Babcia* zaś obcowanie z kimś, kto ową pokorę praktykuje, pozwala poznać „szorstką / powierzchnię / i dno / słowa", staje się drogą poezjorodnego, jak możemy się domyślać, odkrywania słowa. W obydwu wierszach wyraźny jest swoisty splot myślenia o człowieku i refleksji nad sztuką. Można by powiedzieć, że to, co w ocenie Herberta zasługuje w ludzkich postawach na poetyckie błogosławieństwo, poeta ukazuje zarazem jako drogę sztuki i poezji. Tę diagnozę potwierdzałaby, wielokrotnie przywoływana w literaturze przedmiotu, wypowiedź Herberta: „Mniej [...] podobają mi się wiersze gęste od metafor o wydziwnionej składni, «wiersze przedmioty», poza którymi nic nie widać, których celem jest zatrzymanie uwagi czytelnika na mistrzostwie autora.

Stąd postulat prostoty, który najpiękniej wyraził w swojej modlitwie Tomasz Morus, i bardzo się dziwię, że nie stanowiła ona dotychczas ważnej części manifestu poetyckiego: Zechciej mi dać duszę, której obca jest nuda, / która nie zna szemrania, wzdychań i użalań / i nie pozwól, ażebym kłopotał się zbyt wiele / wokół tego panoszącego się czegoś, które nazywa się «ja»"[16].

Widzimy tu, jak postulat „prostoty" rozumianej wyraźnie jako kwestia stylu i poetyki, jest jednocześnie wyrazem oczekiwania prostoty od samego człowieka. Prostotę rozumie zaś Herbert, za Morusem, jako dystans wobec własnego „ja", jako wolność od żalu nad własną krzywdą, a więc podobnie, jak widzieliśmy to w postawie Tucydydesa i „Marii Doświadczonej".

Być skrzywdzonym, ale przyjmować los; przemilczać własne cierpienie pozostając przekonanym o głębokim sensie takiego postępowania; znać własną słabość, a być gotowym „zacząć mimo wszystko", właśnie w przekonaniu, że nie wszystko od nas zależy – jesteśmy tu bardzo blisko tego, co Ewangelie nazywają byciem „ubogim w duchu". Hebrajskie słowo „anawim", powtórzone w ewangelicznych błogosławieństwach jako „ubodzy w duchu" (Mt 5, 3; por. Łk 6, 20), oznacza człowieka wzgardzonego, poniżonego, pozbawionego praw, ale jednocześnie pokornego, sprawiedliwego i wiernego, dotkniętego cierpieniem, ale otwartego na odnalezienie jego sensu.

Przywołujemy kontekst ewangelicznych błogosławieństw[17] jako ten, który przybliża nas do źródeł głębokiego, być może najgłębszego nurtu poezji Herberta, nurtu afirmacji dla skrzywdzonych, dla pokory i prostoty.

Gdy *Pan Cogito spotyka w Luwrze posążek Wielkiej Matki* (*Pan Cogito*), rodzi się w nim refleksja: „wystarczy kamień drzewo proste imiona rzeczy". W *Brewiarzu* [I] (*Epilog...*), jednym z ostatnich wierszy Herberta, pojawia się motyw swoistego przywiązania do najdrobniejszych konkretów codzienności.

---

[16] Z. H e r b e r t, *Poeta wobec współczesności*, „Odra" 1972, nr 11, s. 50 (głos w ankiecie).

[17] Jako pierwszy wskazał ten kontekst S. Sawicki, zob. S. S a w i c k i, *Po stronie słabych*, „Roczniki Humanistyczne KUL" (w druku).

Ta więź staje się w *Brewiarzu* dziękczynieniem człowieka skupionego „na ciągłym poszukiwaniu drobiazgów". To hymn pochwalny na cześć Pana, który obdarowuje człowieka zwykłymi, prostymi przedmiotami. Właśnie ta zwyczajność i prostota są dla Herberta najważniejsze. Na nie zwraca uwagę i za nie dziękuje Bogu: „Bądź pochwalony, że dałeś mi niepozorne guziki / szpilki, szelki, okulary, strugi atramentu, zawsze / gościnne nie zapisane karty papieru, przezroczyste koszulki, teczki cierpliwe, / czekające. // Panie, dzięki ci składam za strzykawki z igłą grubą i cienką jak / włos, bandaże, wszelki przylepiec, pokorny kompres, dzięki / za kroplówkę, sole mineralne, wenflony, a nade wszystko / za pigułki na sen o nazwach jak rzymskie nimfy, // które są dobre, bo proszą, przypominają, zastępują śmierć". Niepozorne, gościnne, przezroczyste, cierpliwe, czekające, pokorny, dobre – jesteśmy ciągle w kręgu tych samych jakości, tych samych wartości. Za nie Herbert dziękuje, zakorzenienia w nich pragnie, o nie się modli. W *Modlitwie Pana Cogito – podróżnika* prosi: „a nade wszystko żebym był pokorny to znaczy ten który / pragnie źródła", a w utworze *Dawni Mistrzowie* (*Raport...*) kieruje do anonimowych malarzy średniowiecznej sztuki sakralnej słowa: „sprawcie niech spadnie ze mnie / wężowa łuska pychy // niechaj zostanę głuchy / na pokuszenie sławy" – słowa, które są prośbą o pokorę. Mówimy tu zarówno o pokorze artysty, jak i o pokorze człowieka, a związek między pokorą i sztuką pojawia się u Herberta nie tylko w tym utworze.

ŹRÓDŁO PASJI

Tym jednak, co najlepiej uzasadnia tu przywołanie kontekstu ewangelicznych błogosławieństw, jest poetycka kreacja postaci Chrystusa u Herberta.

Nietrudno zauważyć, że wszystkie utwory autora *Pana Cogito* nawiązujące do faktów z życia i działalności Jezusa Chrystusa łączy skoncentrowanie uwagi podmiotu mówiącego na wydarzeniach Pasji, skoncentrowanie poetyckiego spojrzenia na postaci Chrystusa, na tym, co wiąże się z Jego procesem i śmiercią. *Na marginesie procesu* i *Męczeństwo Pana Naszego malowane przez Anonima z kręgu mistrzów nadreńskich* (z tomu *Napis*), *Hakeldama* i *Rozmyślania Pana Cogito o odkupieniu* (z tomu *Pan Cogito*), *Domysły na temat Barabasza* (*Elegia na odejście*), a nawet wiersz *Tomasz* (*Epilog burzy*), pomimo obecnego w nim odwołania do faktu zmartwychwstania – przywołują postać Jezusa ze względu na Jego cierpienie. Herbert poetycko opracowuje ten temat w sposób nietypowy. Na czym polega ta oryginalność?

We wszystkich wymienionych utworach uwagę zwraca, na poziomie języka poetyckiego, nieobecność imienia Chrystusa, stała tendencja do zastępowania go peryfrazą. Przypomnijmy: w *Na marginesie procesu* – „mało groźny Galilejczyk", w *Rozmyślaniach...* – „syn", w *Domysłach...* – „Nazareńczyk", w *Toma-*

szu – „Mistrz", w wierszu *Hakeldama* zaś brak jest jakiegokolwiek bezpośredniego nawiązania do osoby Jezusa. Wyjątkiem, w pewnym sensie potwierdzającym ową regułę peryfrazy, jest *Męczeństwo...*.

Przemilczanie imienia to jeden z mechanizmów współtworzących wrażenie nieobecności najważniejszej – uzasadniającej sens zajmowania się przywołanymi w tekstach wydarzeniami – postaci, która umiejscowiona zostaje w tle utworu, na drugim planie. Najczęstszym i najważniejszym mechanizmem wywoływania tego wrażenia jest dobór tematu. Zauważmy: na poziomie znaczeń dosłownych nigdy nie jest nim osoba Chrystusa. Może nim natomiast być refleksja nad zgodnością przekazów ewangelicznych z historycznymi realiami (*Na marginesie procesu*), obojętność oprawców jako temat obrazu (*Męczeństwo...*), dalsze losy Barabasza (*Domysły...*), rozterki kapłanów zastanawiających się, co zrobić z „Judaszowymi" srebrnikami (*Hakeldama*), „niewierność" Tomasza (*Tomasz*). Pewne wątpliwości mogą budzić w tym kontekście *Rozmyślania Pana Cogito o odkupieniu*, w których postać Jezusa wydaje się wyjątkowo mocno obecna. Zauważmy jednak, że ważniejszą od Chrystusa postacią, jeśli rozważamy poziom znaczeń dosłownych, okazuje się tutaj ojciec posyłający syna. To jego osoba budzi wątpliwości skłaniające do rozmyślań, o czym dobitnie świadczy składnia zdań spinających klamrą cały wiersz: „nie powinien przysyłać syna". Ich podmiotem jest przecież ojciec.

Zarazem jednak umieszczenie postaci cierpiącego Chrystusa na drugim planie, nie zaś w centrum, nie oznacza jej lekceważenia. Wprost przeciwnie, okazuje się zabiegiem, który tym silniej koncentruje uwagę czytelnika na dramacie Chrystusa, im mniej przypomina środek z repertuaru tradycyjnych kreacji postaci cierpiącego Mesjasza. Myślę tu o tych przedstawieniach męki krzyżowej (częstych zarówno w obszarze kultury wysokiej, jak i popularnej), które głównym tematem czynią fizyczne cierpienie Jezusa – tak, by skłonić odbiorcę do współczucia. Poezja Herberta również prowadzi ku współczuciu. Jednak jej czytelnik przybliża się do prawdy o cierpieniu Chrystusa, gdy – przyzwyczajony do hiperbolizowania tematu Pasji – pozwala się zaintrygować „pomniejszającej" perspektywie.

Nie powinniśmy ulegać złudzeniu, że seria poetyckich zaprzeczeń pojawiających się w wierszu *Na marginesie procesu* – „nie sądził", „nie zgadza się ze zwyczajem", „jest rzeczą nieprawdopodobną", „podejrzana wydaje się" – świadczy o tym, że wypowiadająca je osoba dąży do ustalenia historycznej prawdy demaskującej rzekomy fałsz ewangelicznego przekazu. Czy nie tak właśnie myśli o tym utworze A. Kaliszewski, którego zdaniem „małe słówko «mogło» [w zakończeniu wiersza: „To mogło być szare"] wyraża jednak kapitulację niedowiarka[18]"? Czasownik „mogło" jest tu raczej jeszcze jednym znakiem wątpliwości ze strony podmiotu mówiącego, który wydaje się bliski au-

[18] A. K a l i s z e w s k i, *Gry Pana Cogito*, Kraków 1982, s. 148.

torowi, co do „udramatyzowanej" wizji procesu. To również wyraz przeświadczenia o prawdziwości wizji cierpienia zadawanego z obojętnością przez wykonawców procedur sądowych, a nie z poczuciem winy „płochliwych brodaczy", cierpienia przeżywanego w samotności, nie zaś na oczach motłochu, „który idzie pod górę zwaną / czaszka".

Te poetyckie myśli „na marginesie procesu", które pozornie wskazują na brak dramatyzmu w wydarzeniach towarzyszących śmierci Chrystusa, w istocie odsłaniają bardziej przerażającą prawdę o Jego losie. Można by powiedzieć, że o tyle bardziej, o ile większym lękiem i współczuciem napawa nas samotne cierpienie niż zgiełk tłumu gapiów, zagłuszający cichy głos bólu. Czy „tłum wyjący uwolnij Barabasza" nie przeszkadza nam dostrzec i usłyszeć „mało groźnego Galilejczyka", a zarazem – czy nie pomaga nam w tym pustka szarej i beznamiętnej scenerii, w której postać niesprawiedliwie skazanego wysuwa się na pierwszy plan, przykuwa uwagę?

A *Domysły na temat Barabasza*? Ostatnia ich całostka to bardzo sugestywny obraz cierpienia Chrystusa. Tym bardziej sugestywny, im wyraźniej dostrzegamy, że jego lakoniczność skrywa, ale i potęguje siłę poetyckiej ekspresji. Graficzny kształt tych sześciu wersów daje się interpretować jako artystyczny zabieg z arsenału środków poezji konkretnej. Ostatnie cztery wersy bowiem następują po sobie w porządku: od najdłuższego do najkrótszego, rodząc wrażenie stopniowego ograniczania perspektywy u obserwatora, który śledzi wzrokiem Chrystusa wspinającego się po „stromej ścieżce": „bez alternatywy / ze stromą / ścieżką krwi".

Ostatnie słowo wiersza, „krwi", jest w tym porządku szczytem. Jest nim również w porządku ściśle semantycznym, odsłania bowiem prawdę o nieuchronności krwawego końca losu Chrystusa, o nieuchronności Jego śmierci. Rozmiar ostatnich wersów, ich „zwięzłość", rodzi wrażenie bezradności mówiącego w stosunku do tej okrutnej prawdy, unaocznia, jak niewiele można o niej powiedzieć, zwłaszcza w porównaniu do możliwości snucia domysłów na temat Barabasza.

Wszystko, co zostało powiedziane w wierszu *Hakeldama*, wydaje się co prawda próbą usprawiedliwienia zbrodni, zgodnie z logiką rozumowania kapłanów. Im mniej nas jednak ta próba przekonuje, tym bardziej zdajemy sobie sprawę z niesprawiedliwości i zła, które się dokonały; tym bardziej pytanie, „dlaczego / huczy przez stulecia / nazwa tego miejsca / hakeldama / hakeldama / to jest pole krwi", brzmi jak oskarżenie. Jego retoryczność, kompromitując logikę kapłanów, staje się sygnałem ironii. Podmiot mówiący przyjmuje ich punkt widzenia, ale sam dyskredytuje swoje stanowisko.

Zakończenie prozy poetyckiej *Męczeństwo...* obnaża ułomność estetyki „dobrych rzemieślników", która wyżej ceni porządne ułożenie narzędzi tortur na piasku („Sznury, gwoździe, kamień do ostrzenia narzędzi ułożone są porządnie na piasku") niż prawdę o zadawanym za ich pomocą cierpieniu; obnaża

ułomność estetyki, która pojmuje sztukę jako umiejętność, nie zaś jako poznawanie prawdy[19]. Estetyka ta, modelując punkt widzenia narratora prozy poetyckiej, który bliski jest porządkowi myślenia autora opisywanego obrazu, uzasadnia obecność w tekście formuły „Pan Nasz Jezus Chrystus". W zakończeniu pojawia się sygnał ironii – jak się wydaje – ironii „udramatyzowanej", „zdrady na samym sobie" (według klasyfikacji Barańczaka[20]). Przeniesienie wzroku z oprawców i ich narzędzi tortur na szczegóły krajobrazu – zupełnie już nie związane z cierpieniem Chrystusa – to przejaw bliskiego absurdu zastosowania owej estetyki. Podmiot mówiący sam kompromituje swój punkt widzenia roztkliwiając się nad „niewinnie białą stokrótką", nie dostrzegając zaś męki ukrzyżowanego. Właśnie takie zdrobnienia są znakiem ironii, dystansu między podmiotem mówiącym i autorem, dystansu przywracającego właściwe proporcje estetyczne i moralne. Ironia staje się znakiem sprzeciwu wobec braku współczucia dla cierpienia.

Drugoplanowość postaci Jezusa kieruje zatem naszą uwagę na dramat Jego cierpienia, a zarazem – zwracając uwagę na zwykłość tego cierpienia, banalność dokonującego się zła – pomaga dostrzec człowieczeństwo Chrystusa. Człowieczeństwo Jezusa nie jest zresztą jedynie funkcją owej drugoplanowości, ale równorzędną, ściśle z nią powiązaną cechą Herbertowych kreacji postaci Syna Bożego. To właśnie cierpienie pozbawione niezwykłości, tak zwyczajne, że nie budzące szczególnego zainteresowania obserwatorów, jest w przywołanych tu utworach najbardziej wyraźnym znakiem człowieczeństwa.

W niektórych utworach zaakcentowanie człowieczeństwa Jezusa stanowi fundament poetyckiej kreacji tej postaci. Myślę o wierszach *Rozmyślania Pana Cogito o odkupieniu* i *Tomasz. Rozmyślania...* prezentują osobę Jezusa w aspekcie cierpienia. „Przebite dłonie syna", „jego zwykła skóra", „zapach jego strachu", krew – to poetyckie obrazy cierpienia. Podkreślają one człowieczeństwo Chrystusa, człowieczeństwo oznaczające zarazem podatność na cierpienie. Podobną funkcję pełni też zwrócenie uwagi na jego synostwo. Charakter relacji między osobami, którą stanowi synostwo, nie jest w wierszu dookreślony. Frazę stanowiącą klamrę kompozycyjną utworu: „nie powinien przysyłać syna", cechuje powściągliwość. Odnosimy wrażenie, że wypowiadająca ją osoba jako oczywistą traktuje tożsamość ojca i syna. Zarazem jednak przemilczenie, ale nie zanegowanie bóstwa syna, podobnie jak cielesność Jego cierpienia, kieruje naszą uwagę na człowieczeństwo Jezusa. Rzeczownik „syn" – powtórzony w wierszu trzykrotnie – można potraktować jako elipsę, pominięcie na-

[19] Por. B. S i e n k i e w i c z, *Między rewelacją a repetycją. Od Przybosia do Herberta*, Poznań 1999, s. 121-124.

[20] Zob. S. B a r a ń c z a k, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Londyn 1984, s. 91-93.

rzucającego się tu przymiotnika „człowieczy"[21]. Nie kłóci się to z jego peryfrastycznym znaczeniem, a współgra z eksponowaniem ludzkiej natury Jezusa.

Tylko pozornie wiersz odrzuca człowieczeństwo syna, jego wcielenie. Zauważmy, że posiada on kompozycję klamrową. Pomiędzy wersami spiętymi klamrą frazy „nie powinien przysyłać syna" a czterema ostatnimi wersami, rozpoczynającymi się od słów „lepiej było królować" – istnieje konflikt. Jego istotą nie jest jednak sprzeczność, ale przerysownie, przejaskrawienie: zakończenie doprowadza do skrajności wcześniejsze rozumowanie, podmiot mówiący sam podważa w nim słuszność swojego stanowiska. Konkluzja „lepiej było królować / w barokowym pałacu z marmurowych chmur / na tronie przerażenia / z berłem śmierci", rozumiana wprost oznacza wybór śmierci zamiast odkupienia. Trudność takiego jej przyjęcia ostrzega przed dosłownym, nie uwzględniającym ironii odczytaniem wcześniejszej fazy *Rozmyślań...*. Zarazem skrajność sądu wyrażonego w zakończeniu pozwala widzieć w przekornym obrazie „króla z berłem śmierci" idealne wyobrażenie ojca a rebours. Wizerunek władcy „na tronie przerażenia" przywołuje – na zasadzie kontrastu, antytezy – obraz miłosiernego ojca przynoszącego pojednanie, a nie śmierć.

Wiersz *Tomasz* i proza poetycka o takim samym tytule[22] zwracają uwagę na bezpośredni kontakt apostoła ze znakami cierpienia Chrystusa, jakby sugerując, że to właśnie dotknięcie rany – najbardziej wymownego znamienia Pasji – jest dla niego najważniejsze. W obydwu utworach bardzo ważny jest obraz rany, który w obu wiąże się z krzykiem. W wierszu rana „krzyczy we wszelkich językach ryby", proza zaś mówi o niej, że „przypominała [...] usta złożone do krzyku". Niezwykła nie jest tu „krzycząca rana", ale cała poetycka sytuacja: Chrystus zmartwychwstał, ale dla Tomasza ważniejsze okazuje się to, że cierpiał.

SYN CZŁOWIECZY – WSPÓŁCIERPIĄCY BÓG

Mogłoby się wydawać, że drugoplanowość, szarość, zwyczajność losu i postaci Jezusa to znaki ich desakralizacji. Takie wrażenie może się rodzić, jeśli w poezji tej na pierwszym planie widzimy ludzki wymiar śmierci Chrystusa. Zauważmy jednak, że przyjęcie przez Herberta takiej perspektywy nie ma charakteru demaskatorskiego – nie prowadzi do zakwestionowania boskości Chrystusa czy zbawczego sensu Jego śmierci. *Rozmyślania...* wskazują na nie niemal wprost, mówiąc o odkupieniu. W innych tekstach o bóstwie Chrystusa

[21] Mówiąc o „synu człowieczym" mam na myśli dosłowne znaczenie tego wyrażenia, zbliżone do synonimu wyrazu „człowiek", a pomijam jego wielorakie biblijne rozumienia, zwłaszcza te, które wskazują na transcendentność osoby określonej tym mianem.

[22] Zob. „Rzeczpospolita" z 19-20 IV 1997.

w ogóle się nie wspomina, ale również się mu nie zaprzecza. Jednocześnie zaś odwołują się one do wiedzy czytelnika wykraczającej poza informacje zawarte w samych utworach, wyraźnie zakładając konkretyzację Nazareńczyka, „mało groźnego Galilejczyka", skazańca, o którym przypomina nazwa Hakeldama, jako Jezusa Chrystusa. Jeśli to poetyckie „zapatrzenie się" w człowieka w Chrystusie można nazwać desakralizacją, świadectwem „odbóstwionej wyobraźni"[23], to jedynie w neutralnym, opisowym znaczeniu tego terminu. Jesteśmy tu bowiem świadkami raczej przemyślanej redukcji znaków świętości, boskości Syna Człowieczego, niż ich odrzucania albo nieświadomego pomijania.

Redukcja ta – wyjątkowo zresztą usprawiedliwiona i zrozumiała w opisie śmierci najpełniej przecież odsłaniającej ludzką naturę Chrystusa, jego „cierpiące człowieczeństwo" – przybliża nas do prawdy, otwiera nam oczy na to, czego nie dostrzegamy zapatrzeni w blask aureoli. Więcej, sama ona jest poetycką drogą poszukiwania prawdy, drogą odwracania wzroku od tego, co boskie, i koncentrowania się na tym, co ludzkie, bliskie doświadczeniu człowieka, dające się zrozumieć, odczuć i opisać w jego kategoriach. Rozróżnienie między tym, co boskie, i tym, co ludzkie, nie ma jednak nic wspólnego z teologicznymi spekulacjami na temat natury Chrystusa. Nie o spekulacje chodzi w tej poezji, ale o skierowanie wewnętrznego wzroku tam, gdzie zdoła on najwięcej ogarnąć.

Kim jest zatem Chrystus Herberta, jaka jest poetycka „chrystologia" autora *Pana Cogito*? Zdaniem A. Fiuta „Chrystus [...] stanowi dla poety wzór nieugiętej postawy, rygoryzmu moralnych rozstrzygnięć, godnego milczenia wobec prześladowców oraz spokojnego i pokornego przyjęcia śmierci, jako ceny za bronione prawdy"[24]. A. Franaszek zaś widzi w Herbertowym Chrystusie kogoś, kto „bierze na siebie ludzki los, by w ten sposób stać się «Bogiem bliskim»"[25], ale dodaje, że wizja „bliskiego Boga" nie może zostać przez bohatera tej poezji zaakceptowana jako pozbawiona wymiaru tremendum[26].

Ta ostatnia wątpliwość Franaszka wydaje się nieuzasadniona. Jego przekonanie o ujawniającej się w Herbertowej poezji potrzebie wymiaru tremendum opiera się na nie uwzględniającym ironii odczytaniu zakończenia *Rozmyślań...*: „lepiej było królować / w barokowym pałacu z marmurowych chmur / na tronie przerażenia / z berłem śmierci". Interpretacja Fiuta zaś nie docenia dobrowolności przyjęcia cierpienia przez Jezusa; dobrowolności, dzięki której

---

[23] Por. W. G u t o w s k i, *Świadek odbóstwionej wyobraźni. Sacrum chrześcijańskie w poezji Zbigniewa Herberta*, w: tenże, *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994.

[24] A. F i u t, *Język wiary i niewiary*, w: *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998, s. 275.

[25] A. F r a n a s z e k, *Ciemne źródło (o twórczości Zbigniewa Herberta)*, Londyn 1998, s. 218.

[26] Por. tamże, s. 220.

osoba ta staje się – jak trafnie zauważa autor *Ciemnego źródła* – znakiem bliskości Boga. Cierpiący dojmująco i po ludzku Chrystus, któremu poezja ta nie odmawia boskości, jest w niej przecież kimś więcej niż tylko wzorem heroizmu moralnego. Nieprzypadkowo w *Portrecie końca wieku* (z tomu *Epilog burzy*) przywołuje Herbert „Baranka": „póki czas jeszcze przywołaj Baranka wody oczyszczenia". „Baranek" – ratunkiem dla świata końca wieku; właśnie na ten symbol Chrystusa padł wybór. W nim zawierają się – stale, chociaż z różną intensywnością, związane u Herberta z Chrystusem – zarówno uległość wobec cierpienia, jak i zbawczy sens poniesionej ofiary[27]. Mówiąc o zbawczym sensie, myślę nie tylko o wyrażonym wprost w *Rozmyślaniach...* przyjęciu prawdy o odkupieniu, które się dokonało dzięki cierpieniu „syna". Herbertowy Chrystus, Bóg współczujący z cierpieniem człowieka, nadaje ludzkiemu losowi nowe znaczenie, odsłaniając prawdę o wspólnocie cierpienia pomiędzy Bogiem i człowiekiem.

Umiejscowione na drugim planie, nie rzucające się w oczy „cierpiące człowieczeństwo" i przemilczane, ale nie zanegowane bóstwo – to najważniejsze elementy Herbertowych kreacji Chrystusa. To one decydują o specyfice poetyckiej chrystologii autora *Pana Cogito*. Wskazując na ludzki charakter cierpienia Jezusa, poezja ta nie popada w przesadę naturalistycznych opisów męki, a dzięki temu zachowuje świeżość ujęcia tematu wielokrotnie poetycko opracowanego.

Wizja Chrystusa jako „Boga bliskiego" kontrastuje w poezji Herberta z wyobrażeniem nieludzkich w swej doskonałości raju i aniołów. Niezgoda na bycie aniołem, „przeraźliwie przeźroczystą doskonałością" (*Żeby tylko nie anioł*, z tomu *Studium przedmiotu*), odrzucenie raju z długimi alejami wysadzanymi „drzewami starannie przyciętymi jak w parku angielskim" (*Raj teologów*, z tomu *Hermes, pies i gwiazda*) – wydają się konsekwencją postrzegania osoby Jezusa. Zarazem zaś niezgoda ta tłumaczy swoje przeciwieństwo – afirmację Chrystusa bliskiego człowiekowi w cierpieniu, można by powiedzieć „ludzkiego w swej niedoskonałości" (niedoskonałości, którą wyraża cierpienie).

Herbertowa wizja Chrystusa to najpełniejsza realizacja postawy afirmacji słabości i pokory. Ten Chrystus to przede wszystkim Syn Człowieczy, „ktoś, kto podlega śmierci", a zarazem wierzy „w sprawstwo Boga, bez którego woli nawet wróbel nie spadnie na ziemię"[28], to naprawdę „anaw", ubogi – dotknięty cierpieniem i skrzywdzony, ale i ktoś, kto w milczeniu i pokorze przyjmuje swój los. Ktoś, kto najbliższy jest człowiekowi w doświadczeniu cierpienia i człowie-

[27] Zob. hasło „Baranek Boży", w: *Słownik teologii biblijnej*, s. 63-65.

[28] Por. J. B o w k e r, *Sens śmierci*, Warszawa 1996, s. 96. Autor zwraca uwagę na to, że Jezus sprzeciwiał się różnym wzniosłym określeniom Jego osoby, jak np. Mesjasz (por. Mk 8, 30-31) czy Syn Boży (por. Mk 3, 10-12), gdyż nazywając siebie „Synem Człowieczym", chciał podkreślić, że działa jako śmiertelnik wierzący w nieograniczone sprawstwo Boga.

czeństwie w ogóle, ktoś, kto nie tylko współczuje, ale sam przeżywa to, co jest udziałem człowieka.

Jeśli tam, gdzie w poezji autora *Pana Cogito* mowa o ubóstwie, pokorze, słabości czy małości słyszymy „kilka czystych taktów", to wizja Chrystusa jest wśród nich „taktem najczystszym". Dopiero gdy wybrzmi, zaczynamy słyszeć harmonię. Ubóstwo Chrystusa nadaje sens afirmacji pokory, a wszystkie przedmioty, osoby i postawy, w których Herbert dostrzega ubóstwo, nabierają nowego znaczenia. Znaczą więcej przywołując te same wartości, które odkrywamy w postawie Chrystusa, skłaniają do spojrzenia głębiej, do odkrycia rzeczywistości, w której to, co małe, pokorne, słabe i ubogie, jest bliskie temu, co boskie.

Osoba Chrystusa jest w tej poezji niewątpliwie najpewniejszym punktem odniesienia, chociaż, jak mogliśmy się przekonać, nie oznacza to, że nie rodzi ona żadnych wątpliwości. Renacie Gorczyńskiej Herbert wyznał: „Jestem raczej za wcieleniem, ukonkretnieniem. Moje pojęcie Boga jest niejasne, natomiast pojęcie Chrystusa i Pasji – to wszystko są dla mnie rzeczy konkretne, wzruszające, bulwersujące, budzące gniew i miłość. Pomieszane są te uczucia, ambiwalentne. Gniew, bo czy trzeba było tak wielkiej ofiary za tę straszną ludzkość? Gdyby w religii chrześcijańskiej nie było świadectwa, gdyby nie było Ewangelii, tobym prawdopodobnie nie mógł się poruszać w tym świecie"[29]. Czy to wyznanie poety nie znajduje potwierdzenia w jego dziele? Szczególnie ważne i bliskie temu, co dostrzegliśmy w analizowanych utworach, wydaje się w nim podkreślenie znaczenia osoby Chrystusa i jego Pasji jako świadectwa, które nadaje sens ludzkiemu życiu.

Można by Herbertowe słowa – „Nie ma innej drogi do świata, jak tylko droga współczucia"[30] – odnieść właśnie do Chrystusa. Jego współczujące cierpienie jest w tej poezji drogą do świata, do odnalezienia jego sensu. Tak, sensu – nie ma bowiem odkupienia bez „przebitych dłoni syna" ani pogodzenia się z własnym zwątpieniem bez rany, która „krzyczy we wszelkich językach ryby". Być może wolno pójść jeszcze dalej: czy Herbertowi nie jest bliskie przekonanie, że nie ma również innej drogi Boga ku człowiekowi, jak tylko droga współczucia, droga, którą przeszedł Chrystus?

---

[29] *Sztuka empatii – Zbigniew Herbert*, w: R. G o r c z y ń s k a, *Portrety paryskie*, Kraków 1999, s. 176.

[30] Zob. przyp. 1.